

Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (*circa* 1500-1583)

Joan Yeguas i Gassó
isaacyeguas@eresmas.com

RESUM

El present estudi vol inserir a Martí Díez de Liatzasolo en el context que li pertany, per poder observar i valorar la seva trajectòria artística més clarament, i per poder restaurar la memòria d'un dels escultors més importants que va treballar a Catalunya en el curs del segle XVI. Per això fem un repàs per la seva biografia, per la seva polèmica intervenció en el peritatge d'obres d'art, per la seva construcció de retaules o per la seva fabricació d'imatgeria. I, de pas, ens plantegem diversos interrogants sobre la seva formació, sobre els seus col·laboradors o sobre l'atribució de diferents peces.

Paraules clau:

escultura, segle XVI, Catalunya, Damià Forment, Joan de Tours.

ABSTRACT

Above the sculptor Martí Díez de Liatzasolo (*circa* 1500-1583)

The present study pretends to place Martí Díez de Liatzasola into the context to which he belongs, in order to observe and assess his artistic career more clearly, and to restore the memory of one of the most important sculptors that worked in Catalonia during the XVI century. Therefore we review his biography because of his polemical work in the assessment on works of art, for his construction of altarpieces or for his making of imagery. And, in addition, to this we set up various questions about his education, about his collaborators or about the attribution of different pieces.

Key words:

sculpture, sixteenth-century, Catalonia, Damià Forment, Joan de Tours.

1. Aquest estudi s'ha beneficiat de la participació en el projecte de recerca: *Corpus documental i iconogràfic de l'art renaixentista i barroc a Catalunya (1500-1714)* [DGICYT, PB 96-1175-C02-02] i *Art en àmbits perifèrics a l'època moderna: Lleida* [Universitat de Lleida i Ajuntament de Lleida, codi X0144].

2. José María AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI* (Ars Hispaniae, XIII), Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 269-270.

3. Carlos CID PRIEGO, «El sepulcro de don Juan de Lanuza en la iglesia del Castillo de Alcañiz», a *Seminario de Arte Aragonés*, VII-IX, Zaragoza, 1957, p. 97.

4. Xavier DE SALAS, «Damià Forment i el monestir de Poblet. Addicions i rectificacions», a *Estudis Universitaris Catalans*, XIII, Barcelona, 1928, p. 475 i 477. És un fet, si més no curiós, que bastants imaginaires coneguts i actius a Catalunya en aquesta època no tinguessin taller obert a Barcelona, tot i que haguessin treballat puntualment a la capital catalana; una circumstància que, a falta de documentació, hem de creure com a conseqüència de la llei de l'oferta i la demanda. Entre aquests artífexs trobem: Jeroni Xanxo que es va instal·lar entre la Seu d'Urgell (Alt Urgell) i Tarragona, Gil de Medina a Sarrià (Conca de Barberà), Pere Ostris entre Tarragona i Santes Creus (Alt Camp), Francisco de Montemoro a Arbeca (les Garrigues), Jaume Rigalt va anar-se'n cap a l'Aragó o, fins i tot, Joan de Tours es va establir al Maresme.

5. Josep Maria MADURELL, «Escultores renacentistes en Catalunya», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, Barcelona, 1947, p. 269-270 i nota 78.

Martí Díez de Liatzasolo fou un dels artistes més destacats del panorama escultòric del segon terç del segle XVI a Catalunya¹. Fins avui, la historiografia només ha fet una mirada superficial a la seva trajectòria artística, un mirada que ha fixat l'atenció en aspectes puntuals, amb la consegüent deformació i desconeixement de la seva figura. La difusió del nom de Díez de Liatzasolo ha tingut tres claus: l'aportació documental de Josep Maria Madurell; l'atribució fidedigna d'obres com el Sant Sepulcre de Terrassa o la Mare de Déu de l'església del Palau, i la seva polèmica participació en el plet de Poblet contra Damià Forment. Madurell va permetre assignar un important corpus d'obres a l'artista, però la seva erudició acumulativa no recollia la necessària anàlisi crítica d'altres aspectes històrics i artístics col·laterals. De totes les obres que va contractar Díez de Liatzasolo, la major part s'han perdut, però encara hi ha testimoni del seu treball en diferents restes conservades i en fotografies antigues. El grup de Terrassa i la Verge de la Victòria ens ajuden a fer una idea de la capacitat artística de l'escultor, però hi ha el perill de desnaturalitzar el seu estil, si hom creu que sempre treballava igual. D'aquesta manera, Azcárate considerava que «a juzgar por sus obras, es presumible su formación italiana, en torno a los talleres romanos»². Tristament, la co-neixença més estesa de Díez de Liatzasolo es deu a l'actuació com a perit hostil de Forment en el plet sobre el retaule major de l'església del monestir de Poblet, fet que va provocar dures crítiques a la seva memòria: «era hombre ambicioso, difamador, implacable, una mala persona en suma y enemigo jurado de Forment, a quien odiaba por ser forastero y por valer infinitamente mas que el»³.

Díez de Liatzasolo fou un escultor que va dominar els encàrrecs de la ciutat de Barcelona i de la

seva àrea geogràfica perifèrica durant més de 50 anys. Podem donar l'excusa que va procurar allunyar la competència, i, veritablement, tenia l'ambició de monopolitzar el mercat, ja que al judici de Poblet s'esmenta que «ab totes ses forces treballa pera que lo dit mestre Forment sen vaja desta terra y no li leue les obres que de dit art se fan o se han de fer en Barcelona y en Catalunya». Però, a part d'això, segurament es va guanyar un prestigi mitjançant el seu treball. En el mateix plet pobletà, Díez de Liatzasolo i Joan de Tours, el seu company d'associació artística, són presentats com a «ymaginayres y personas molt habilis y expertes en lo art de messoneria y arquitectura y en obres de marmols y alabastres y per tals son tenguts y reputats y axi los donen a fer retaules y semblants hobres»⁴. Tampoc s'ha de descartar la possibilitat d'una educació artística italiana, encara que no cal que tots els artistes que utilitzen un repertori de formes «a la romana» s'hagin d'educar a Roma, ni, per extensió, a altres llocs d'Itàlia. Les conclusions s'han de treure després de contextualitzar la seva trajectòria, des de la seva biografia fins a les seves obres, ja que només llavors podrem observar la seva figura de forma global, i, també, en aquell moment trobarem dificultat a continuar sostenint algunes hipòtesis.

Dades biogràfiques

Documentat entre el 1527 i el 1583, entre la data en què confessava ser «habitant en la ciutat de» Barcelona i l'any de la seva mort, són 56 anys de trajectòria vital a Catalunya que ens porten a creure que hauria nascut entre l'any 1500 i el 1505, i que hauria mort entre els 78 i els 83 anys d'edat. El 4

d'agost del 1583 Díez de Liatzasolo rebia el sacrament de l'extremunció, i el 8 d'agost del 1583 era enterrat a l'església conventual de Sant Francesc de Barcelona⁵. L'11 d'agost del 1583 es procedeix a la lectura del testament de l'artista, unes darreres voluntats que foren redactades el 18 de juny del 1565, on esmentava que era fill d'un mestre de cases de Gipúscoa anomenat Ochovar i de la seva muller Joana, tots dos difunts. Instituí com a hereus a tres fills del seu malaguanyat germà Pedro Díez de Liatzasolo i la seva muller Isabel de Foerres, concretament Pedro, Ana i Damiana, els quals vivien a Alagón (Saragossa); també disposava com a hereva María Díez, habitant de Saragossa, filla del seu germà gran, Juan Díez de Liatzasolo, ja finat⁶. Per tant, podem extreure que el pare de Díez de Liatzasolo era basc, potser d'alguna vila anomenada de forma similar a «Liatzasolo»⁷. Martí tenia com a mínim dos germans: Pedro i Juan, el primer fou obrer de vila documentat a Saragossa entre 1532 i 1537⁸. Segurament la família Díez hauria emigrat cap a la capital d'Aragó, lloc on es criaren els seus fills i on estava florint l'art escultòric gràcies a figures com el valencià Damià Forment. No sabem res de la formació artística de Martí Díez de Liatzasolo, però entre 1515 i 1520 hauria pogut entrar a formar part d'algun taller aragonès, on hauria adquirit els primers coneixements sobre escultura. Està documentat a Barcelona el 1527, potser no hi ha cap relació, però el taller formentí s'estava obrint mercat a Catalunya en les mateixes dates⁹.

El 18 de setembre del 1535 Díez de Liatzasolo signa capítols matrimonials amb Paula Botey, filla d'un pare anomenat Pere, ja difunt, la qual aporta un total de 120 lliures en concepte de dot; el casament es produiria abans del dia de Nadal del mateix any a l'església catedral de Barcelona¹⁰. Un germà de Paula era el fuster Jeroni Botey, el qual el 25 de novembre del 1535 constitueix com a procurador dels seus béns a «Martinum Díez de Liatzasolo ymaginarium coga- / tum meum»¹¹. La lectura de les darreres voluntats de Díez de Liatzasolo foren realitzades, a petició de la seva muller Paula, a la casa en què l'esmentat testador habitava, situada a prop de l'església parroquial de Santa Maria del Pi; dies després, el 17 d'agost del 1583, Paula redactava el seu propi testament, i morí en breu termini, ja que el 23 d'agost del mateix 1583 es publiquen «in domibus in quibus dicta defuncta dum viveret morabatur sitis ad latus gradus cimiterii ecclesie parrochialis Beate Marie de Pinu Barchinone, ad dexterum introitus vici vulgo dicto de la Palla»¹². Entre 1539 i 1542 Díez de Liatzasolo va viure al carrer Regomir de Barcelona, en unes cases llogades al poeta Joan Boscà Almogàver; el 17 de setembre del 1539 s'estipula l'acord, i el 2 de maig del 1542 el propietari afirmava haver rebut l'import del lloguer, concretament 16 lliures. A partir d'aquesta referència, Azcárate equipara la

relació contractual de l'escultor i el poeta amb una *amistad*, que, a tenor de les seves obres, era significativa sobre *el espíritu humanista* de Díez de Liatzasolo¹³. També a través de la fantasia, ens imaginem les tendències amicals que emanarien de l'escultor després de pagar el lloguer.

Les visures

Pel que fa a la seva activitat artística, trobem quatre vegades l'escultor documentat com a perit expert en el judici a una obra, per veure si l'autor d'aquesta s'havia atès al contracte firmat. La primera vegada coincideix amb la primera notícia de Díez de Liatzasolo a Catalunya: el 13 de gener del 1527 visura les taules de Pere Nunyes i Henrique Fernandes pintades pel retaule de l'església parro-

6. Vegeu doc. 1. Agraïixo la notícia al Dr. Marià Carbonell i Buades. Transcripció inèdita; citat a Joan YEGUAS I GASSÓ, *L'escultor Damià Forment a Catalunya* (Espai/Temps, 36), Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 41-42 i nota 78.

7. Podria tractar-se de la població d'Itsasondo, al costat d'Ordizia. Tot i que en l'actual província de Navarra, prop de Pamplona, trobem la població de Lizasoain.

8. Vegeu Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1988, vol. II, p. 167; Joan YEGUAS I GASSÓ, *L'escultor Damià Forment*, p. 41 i nota 79.

9. Hom podria identificar Martí Díez de Liatzasolo amb el «mestre Martin criado» que Damià Forment nomena com a procurador seu el 6 de juny del 1525 per cobrar una quantitat de la vila de Binèfar (Osca), però seria arriscat. Consta documentalment que Forment tenia dos deixebles que responien al nom de pila de Martín: Martín Jordán, natural d'Osca, que entrava al taller per un any i mig el 5 de novembre del 1513; i Martí de Aurreta, natural d'Athau (Gipúscoa), que firmava d'aprenent per 3 anys el 15 d'abril del 1523. Segurament el Martín que aniria a Binèfar, seria Martín de Aurreta (Manuel ABIZANDA BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Tip. La Editorial, Zaragoza, 1915-1932, vol. II, p. 206; Raquel SERRANO i altres, «Nuevas aportaciones documentales sobre la obra del retablo mayor del Pilar de Zaragoza y el taller de Damián Forment, 1509-1518», a *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*—Alcañiz, 1987—, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1989, p. 172 i 176; Ana Isabel SOUTO SILVA, «Nuevas aportaciones documentales sobre

el origen de Damián Forment. Su vinculación familiar con el Bajo Aragón y posibles circunstancias de su traslado de Valencia a Zaragoza», a *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LI, Zaragoza, 1993, p. 81 i nota 325).

10. Josep Maria MADURELL, «Los maestros de la escultura renaciente en Cataluña. Martín Díez de Liatzasolo», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III-1, Barcelona, 1945, p. 9-10 i doc. VII; id.: «Escultores renacentistas en Cataluña...», op. cit., p. 267 i nota 73; Xavier DE SALAS, «Escultores renacentes en el Levante español», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3, Barcelona, 1943, p. 96 i nota 17.

11. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (en endavant AHPB), Joan Saragossa, 327/8, *1er. manual*, 1534-1536.

12. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., doc. XVIII. Paula Botey va redactar un altre testament el 1550 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona —en endavant AHCB—, Fons Notarials, sèrie IX, núm. 3). Traducció de la citació: «a la casa en què dita difunta habitava, situada al costat del cementiri de l'església parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona, entrant al carrer que el poble diu de la Palla, a la dreta».

13. Josep Maria MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos (notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1943-1944, I-3, p. 54 i nota 79; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 10, nota 6 i doc. VIII; J. M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI...*, op. cit., p. 269.

14. Segons «mestre Marti, imaginayre», les pintures de Nunyes eren «ab major perfeccio que es de mestre Anrich», les quals critica de forma bastant contundent, amb observacions com que «la orella no està be en son loch... la tovallola no es possible de estar com esta» (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-1, p. 27; II-2, doc. IX; X. DE SALAS, «Escultores renacientes en el Levante...», op. cit., p. 95 i nota 12).

15. Una referència, indirecta, sobre aquesta visura la podem notar en una resposta que Díez de Liatzasolo dona al plet de Poblet, en la qual indica que pel preu que havia firmat el retaule «que de marmol de Ytalia lo porien hagut molt sumptuos y ben fet» (X. DE SALAS, «Escultores renacientes en el Levante...», op. cit., p. 113; J. YEGUAS, *L'escultor Damià Forment...*, op. cit., p. 103-105).

16. Martí Díez de Liatzasolo i Joan de Tours, amb el suport del seu soci de fet, Pere Nunyes, i l'argenter Berenguer Palau, apuntats rere la comunitat de monjos pobletana, escenificaren en el judici una guerra d'interessos econòmics, on rebutjaren el sistema empresarial formentà i criticaren les absències del valencià al capdavant de l'obra, com a conseqüència de les quals el retaule fou una peça «de ruin art» feta en «alabastre dolent» (vegeu: J. YEGUAS, *L'escultor Damià Forment...*, op. cit., p. 27-42).

17. El 1571 la documentació municipal de la vila reflecteix una despesa feta «pel plet del retaule» esmentat. En aquest plet no ens apareix més el nom de Joan Plaga, ens apareix el nom de Joan Fornés, fuster de Mataró, documentat entre 1545 i 1579, també el trobem cognomenat com a Forner o Forners. Camós identifica Joan Plaga com a Joan Fornés, cosa que més tard també farà Madurell, tot i que podria tractar-se de dos artistes i de dos obres diferents. L'abril del 1575 foren cridats altres perits, en aquest cas quatre, dos per part de la vila i dos per part de Fornés, perquè jutgessin i emetessin un dictamen sobre el retaule en qüestió. Finalment, el 25 d'octubre del 1579 l'obra feta per Fornés fou venuda als obrers de la parròquia de Sant Just Desvern. El 2 de desembre del 1579 Joan Fornés rebia 30 lliures dels obrers de Sant Just Desvern, a compte de les 135 lliures en què es va firmar la fàbrica del retaule. El 7 de desembre del 1579 Bernat Pujades, fuster de Riudellots de la Selva, rep 30 lliures com a complement de la quantitat que el Comú de Palamós havia de satisfer pel preu del retaule i una imatge, tasques que havia portat juntament amb Joan Fornés; per tant, Pujades va col·laborar en la confecció de l'obra. El 19 de gener del 1580 se signa el conveni entre els obrers de la parròquia de Sant Just Desvern i l'escultor Pere Roig, per traslladar des de Palamós el retau-

quial de Sant Genís a Vilassar de Dalt¹⁴. El segon cop fou l'11 de gener del 1532, Martí Díez de Liatzasolo i Damià Forment eren cridats per fer la visura del sepulcre de Ramon de Cardona, obra realitzada pel napolità Giovanni Marigliano da Nola entre 1523 i 1530, i assentada definitivament al convent de Bellpuig el març del 1531¹⁵. La tercera és l'esmentat peritatge del retaule de Poblet, obra capitulada el 1527 per Forment i portada a terme, en gran part, pel taller del valencià¹⁶. I la quarta es documenta el 10 d'octubre del 1570, quan Díez de Liatzasolo es compromet a fer la visura d'un retaule que havia executat l'imaginaire Joan Plaga per a l'església de Santa Maria de Palamós; la tasca com a perit seria pagada amb 15 ducats, i se li offeria, a part del sou, les despeses del viatge, l'estada a la vila empordanesa i amb una *bona mula* per anar-hi *per via marítima*, és a dir, per la carretera que voreja la costa¹⁷. Podem concloure que allà on anava Díez de Liatzasolo a fer una visura hi havia soroll assegurat. Segurament, els seus companys de professió no les tindrien totes, si a l'hora de judicar una obra tenien l'artista com a perit.

Els retaules

Una segona activitat artística de Díez de Liatzasolo fou la construcció de retaules. Concretament, està documentat que intervé totalment o parcialment en divuit: nou a Barcelona (el major de l'església de Sant Jaume, un a la capella de la Llotja, el major de l'església de Sants Just i Pastor, un per a la confraria dels carnisers a l'església conventual del Carme, un per a la confraria dels argenters a l'església franciscana de Santa Maria de Jesús, el retaule per a la capella de l'hospital de Sant Sever, un retaule per al noble Jaume d'Aguilar, el major de la capella del palau reial menor i un al monestir de Sant Pere de les Puelles), cinc al Vallès (a Mollet del Vallès, a Marata, a Montcada i un parell a Castellar del Vallès), tres al Maresme (a Dosrius, a Canyamars i a Arenys de Munt) i un a Sardenya (a Sàsser). De tots aquests no se'n conserva cap de sencer, només de quatre gaudim d'una fotografia antiga (el de Mollet del Vallès, el de Dosrius, el d'Arenys de Munt i el de l'hospital barceloní de Sant Sever), i d'un parell més en tenim algun fragment (procedents d'esglésies barcelonines, la de Sants Just i Pastor, i la del Palau). Les restes materials conservades ens podrien fer pensar en grans obres d'art escultòric, però les fotografies i la documentació sobre pintura ens fan creure que la major part de l'activitat de Díez de Liatzasolo, inclosa la dels seus ajudants, es limitaria a entretallar la part estructural (pinacles, frisos i capitells), a fer les imatges dels sants que presidien el retaule i, en alguna obra puntual, a fer relleus.

El 3 de gener del 1530 Díez de Liatzasolo, llavors ja esmentat com a ciutadà de Barcelona, firma una àpoca de 19 lliures barcelonines com a compliment de paga de 200 lliures, quantitat que corresponia al segon termini del retaule que l'artista estava fent a l'església de Sant Jaume de Barcelona. Les èpoques signades per Díez de Liatzasolo no ens donen cap referència de quin retaule estava realitzant, tot i que segurament es tractaria del major, perquè els rebuts anaven a càrrec dels obrers de la parròquia¹⁸. Damià Forment va criticar aquesta obra en el plet de Poblet, quan intentava desautoritzar la capacitat de jutge de l'artista, ja que «quant es obres lo dit Martin Diez ha fetes en la present y fara de aquella totes contra art y mal fetes y mostrat per speriencia lo retaule de Sanct Jaume de la present ciutat lo qual es fet contra tot art de masoneria y te mil imperfeccions»; notem que Forment tampoc explicita si es tractava del major, tot i que podem entendre que sí¹⁹. L'obra fou pintada per Pere Nunyes i Henrique Fernandes entre el 1536 i el 1546, segons una àpoca del 18 de setembre del 1542 es tractava de la pintura del *retaule maioris dicte ecclesie*²⁰.

El 6 o 8 d'abril, segons la publicació, del 1531 Díez de Liatzasolo signa uns capítols amb els cònsols de la Llotja de mercaders de Barcelona. La documentació només ens facilita un sumari encapçalament amb les parts contractants, però no sabem quina obra s'havia de fer. Madurell formula la hipòtesi que es tractava d'un retaule per a la capella de la Llotja. Madurell es recolza en un altre contracte, fet poc després, el 8 de maig del 1531, pel qual el pintor Jaume Forner capitulava amb els esmentats cònsols una pintura per a un retaule²¹.

El 23 d'agost del 1531 Martí Díez de Liatzasolo firma una concòrdia juntament amb els artífexs Joan de Tours i Joan Masiques, ciutadà de Barcelona i de la vila de Mataró, respectivament, en la qual constituïen una companyia escultòrica per fabricar plegats quatre retaules per a les esglésies de les poblacions de Mollet del Vallès, Marata, Dosrius i Canyamars²². Del conjunt de Mollet del Vallès ens resta una fotografia d'abans del 1936, en la qual podem observar l'estructura gòtica del retaule, cosa que no era excepcional per aquelles dates. L'obra estava formada en lectura horitzontal de: pedestal, bancal, tres cossos i pinacles; i en lectura vertical: nou carrers, sis amb pintures d'autor desconegut i tres amb talla ornamental amb les imatges exemptes dels sants Vicenç (figura 1), Llorenç i Esteve. Sortosament, també es conserva una fotografia de l'obra de Dosrius, d'una estructura molt similar al retaule d'Arenys de Munt. La peça estava formada, en lectura horitzontal de: pedestal, bancal, tres cossos i un coronament; i en lectura vertical: set carrers, tots amb pintures contractades a l'agost del 1565 pel portuguès Joan Baptista, amb espai per a imatges com les dels sants



Figura 1.
Martí Díez de Liatzasolo i Joan de Tours, sant Vicenç (detall del retaule major, circa 1531). Mollet del Vallès, església parroquial. Foto: Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.



Figura 2.
Martí Díez de Liatzasolo, sant Sever (detall del retaule de la capella de l'Hospital de Sant Sever, 1541). Barcelona, Museu Diocesà. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic.

le fet per Joan Fornés, i efectuar en aquest diverses obres per emplaçar-lo novament, així com 4 noves figures, tot pel preu de 85 lliures (Lluís CAMÓS CABRUJA, «Historia de dos retablos», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, Barcelona, 1951, p. 67-70, notes 2 i 10-13, doc. I; Josep Maria MADURELL, «Retablos gerundenses, 1570-1752», a *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, VI, Girona, 1951, doc. 1; id.: *L'art antic al Maresme. Del final del gòtic al barroc salomònic. Notes documentals* —Premi Iluro 1968—, Caixa d'Estalvis Laietana, Mataró, 1970, p. 111-112 i 136-137).

18. El tercer termini estava estipulat en 100 lliures, d'aquestes, el 4 de març del 1530 en cobra 24 lliures i el 3 d'octubre del 1530, 52 lliures més (J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura renacentista...», op. cit., p. 22-23 i doc. I-III). El 4 de febrer del 1531 firma una altra àpoca per l'obra

(BCAD —Biblioteca de Catalunya—, Arxiu Documental—, Francesc Jovells, 56-fol., *Manual 1530-1531*). El 1 de juliol del 1531 localitzem l'últim pagament pel retaule (AHPB, Benet Joan, 262/51, *Manual 55*, maig-octubre 1531; fitxes Madurell).

19. X. DE SALAS, «Damià Forment i el monestir...», op. cit., p. 477. Curiosament, el 18 de desembre del 1535 Forment apareix com a testimoni en la signatura d'un conveni de societat entre tres pintors: Pere Serafi, Jaume Forner (pare o fill) i Jaume Fontanet (pare o fill), els quals pretenien pintar i daurar un indeterminat retaule de la mateixa església barcelonina de Sant Jaume (AHPB, Francesc Solsona, 338/1, 1er. *Manual de contractes*, 1529-1535; agraeixo la notícia al Dr. Marià Carbonell i Buades). Una societat similar va produir-se entre els esmentats pintors per realitzar el retaule major per a l'església de Sant Romà de Lloret de Mar, obra datada entre 1545 i 1557, identi-

ficant, en aquest cas, les figures de Forner i Fontanet amb els fills de la nissaga, per una qüestió cronològica (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 13-15 i 56-57; Joaquim GARRIGA, Marià CARBONELL, *L'art del Renaixement. Segle XVI* —Història de l'art català, IV—, 1986, —edició consultada: Edicions 62, Barcelona, 1994—, p. 145-149; Joan BOSCH i BALLBONA, «Biogr. 20. Pere Serafi. Notícies 1534-1567», a J. BOSCH i BALLBONA, J. GARRIGA, *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona* —Girona, novembre 1998-abril 1999—, Museu d'Art de Girona, Girona, 1998, p. 227-229).

20. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-1, 52-54; II-2, doc. XXVII i XXXI.

21. L'11 de setembre del 1531 Díez de Liatzasolo rep el pagament de la segona i la tercera parts

de l'obra, concretament 12 lliures i 16 sous a cadascuna, és a dir, un total de 25 lliures i 12 sous. El 21 de febrer del 1532 signa la darrera carta de pagament, on es constata el cobrament de 6 lliures i 8 sous, a compte del preu de 32 ducats d'or. Si en el primer pagament li haguessin donat la mateixa quantitat que en el darrer, 6 lliures i 8 sous, juntament amb els altres pagaments fan un total de 38 lliures i 8 sous, o sigui 32 ducats d'or (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, 54-56, notes 80 i 84; id.: «Escultores renacentistas en Cataluña...», op. cit., p. 268 i doc. 44).

22. Madurell documenta la carrera del fuster Joan Masiques des del 1511 fins al 1536, quasi sempre relacionat amb la construcció d'orgues (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, 55 i nota 83; id.: «Los maestros de la escultura renacentista...», op. cit., p. 10-14, notes 11-17 i doc. IV; id.: «Documentos para la historia de maestros de ca-

pillars, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos —siglos XIV-XVIII—», a *Anuario Musical*, IV, Barcelona, 1949, p. 207; X. DE SALAS, «Escultores renacentistas en el Levante...», op. cit., 95 i nota 14). Una excursió feta el 21 d'octubre del 1889 esmenta la parroquial de Sant Esteve de Canyamars: «poch hi ha en ella digne de esment i construcció dels darrers segles [...] està plena de additaments que alteran per complert lo plan de l'edifici. La fetxa més antiga que s'hi llegeix és la de 1722, en l'interior del campanar» (Francesch CARRERAS i CÀNDI, «Excursió a Canyamars —particular—, 21 d'octubre de 1889», a *L'excursionista*, 137, Barcelona, 31 de març del 1890, p. 331).



Figura 3. Martí Díez de Liatzasolo i Joan de Tours (atribuït), aparició de l'àngel a Jesucrist (detall de escena de l'Oració a l'hort, provinent de l'antic retaule major, 1535-1542). Barcelona, arxiu de la parròquia de Sants Just i Pastor. Foto: J. Yeguas.

23. Segurament el retaule de Dosrius va tenir una reforma al voltant del 1565, coincidint amb la pintura, unes modificacions que centràrem en el coronament semicircular i les taules laterals del cos superior, peces que no trobem al retaule d'Arenys de Munt, i que concordarien millor amb una datació en la segona meitat del segle XVI.

24. Joaquim GARRIGA RIERA, «Un "escultor sin obra" del siglo XVI: mestre Joan de Tours, imaginai-re, ciutadà de Barcelona», a *Homenaje al profesor Martín González*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, p. 345-346.

25. Joan AINAUD, Josep GUDIOL, Frederic Pau VERRIÉ, *La ciudad de Barcelona*, Instituto Diego de Velázquez (CSIC), Madrid, 1947, vol. I, p. 157; Lluís CABO DELCLÓS, *Artistes i artesans que, en el transcurs dels segles han intervingut al temple parroquial de sant Just i sant Pastor de Barcelona*, Arxiu Diocesà-Biblioteca Pública Episcopal, Barcelona, 1979, p. 18 i 34; Agustí DURAN i SANPERE, «De l'escultor Martí Díez de Liatzasolo», a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXI, núm. 322, Barcelona, novembre de 1921, p. 290-291; Agustí DURAN i SANPERE, «L'escultor Damià Forment i l'altar major de Sant Just, de Barcelona», a *Vida Cristiana*, XVII, núm. 139, Barcelona, 1930, p. 217-222; Joaquim GUIU, «El retaule de la parròquia de Sant Just i Pastor de Barcelona», a *Vida Cristiana*, XIX, núm. 158, Barcelona, 1932, p. 196-199; J. M. MAURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, p. 55 i nota 83; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit.,

titulars, sant Iscle i santa Victòria²³. Les obres de Mollet i Dosrius són completament diferents. L'estructura del conjunt Mollet és gòtica, en canvi el retaule de Dosrius, o el d'Arenys de Munt, constitueixen les primeres obres d'experimentació amb les formes «a la romana»²⁴.

Aquesta companyia escultòrica es va allargar per part de Díez de Liatzasolo i Tours en altres obres. El 26 de novembre del 1531 Díez de Liatzasolo i Tours capitulen, juntament amb Damià Forment, l'execució del retaule major de l'església barcelonina de Sant Just i Pastor. En menys d'una setmana es produeix una nova capitulació de l'obra, un cop *remogut* de l'acord el mestre valencià. Resulta molt estrany, si analitzem el sistema de treball de Forment, que aquest volgués desfer uns capítols per dur a terme una obra. Aquest fet, relacionat amb les espurnes del plet de Poblet, ha provocat que la major part d'autors que tracten el tema pensin en algun conflicte que provoqués la ruptura del contracte i el posterior inici d'una enemistat. A primera vista sembla evident, però no coneixem les circumstàncies concretes, i sobre les conclusions planen diverses ombres: una possible vinculació entre Forment i Díez de Liatzasolo abans de la firma de l'instrument notarial del 1531, potser a l'Aragó; la visura conjunta que els dos imaginaires realitzaren al sepulcre de Bellpuig el 1532, només un mes i mig després de la rescissió dels capítols per part de Forment; o la intervenció de la comunitat monàstica de Poblet, a partir de la sentència de deposició de l'abat Pere Caixal, comunicada el 15 de novembre del 1531. El 2 de desembre del 1531 el retaule fou contractat en solitari per Díez de Liatzasolo i Tours, els quals introduïren alguna mo-

dificació als nous capítols i, també, veieren rebai-xat el cost final, de 1.380 lliures es va passar a 1.200. Les tasques del retaule barceloní duraren fins al cobrament de l'última quantitat, datat el 23 d'agost del 1543. L'any 1537 hi va intervenir un altre artífex a l'obra escultòrica, conegut com a *mestre Jacques*. Segons Verrié, en una visita pastoral del 1549 es fa referència a la part davantera de l'altar, i en «la parte posterior de dicho retablo hay otro parecido, contrapuesto al anterior, en el cual hay algunas historias de la Virgen Maria». Ainaud, Gudiol i Verrié afirmen que aquest reraltar estava compost d'escenes del Nou Testament. El 1557 Pere Serafí va començar a policromar el retaule, l'obra que va continuar el 1570 Guiot Aumont, i que el 1572 Ramon Puig va finalitzar. En el segle XIX, entre els anys 1816 i 1832, l'obra fou substituïda per un nou altar, amb un coronament fet el 1854 per l'escultor Agapito Vallmitjana²⁵.

El 1589 Jorba descrivia l'obra de l'església de Sants Just i Pastor com «un retablo admirable de muchas figuras de bulto»²⁶. Ponz fou un dels darrers que van poder observar «el retablo mayor con algun otro tiene regularidad, pero los demás son extravagantes»²⁷. Segons la historiografia, existeixen quatre obres procedents del vell retaule cincen-tista. D'entrada, una s'ha de descartar absolutament que ho fos. Es tracta d'una imatge de sant Sebastià que es conserva a la sagristia de la parròquia, i que l'any 1983 fou inclosa com una peça del referit altar en una exposició sobre art del Renaixement²⁸. L'obra en qüestió fou una donació de l'Ajuntament de Sant Sebastià al de la ciutat de Barcelona, cap a la dècada de 1940, i després fou cedida a la parròquia²⁹.

Una segona peça és una imatge de la Mare de Déu de Montserrat (140 x 70 x 35 cm), la qual forma part de la col·lecció del Museu de Montserrat per dipòsit de la parròquia de sants Just i Pastor (figura 4). L'obra fou recollida l'any 1995 a l'exposició *Nigra Sum*, i fou atribuïda al taller de Díez de Liatzasolo i Tours, finalment es va decantar per Tours³⁰. La fitxa de *Nigra Sum* afirma que al contracte s'esmentava una imatge de la Mare de Déu. L'única referència que trobem al contracte és: «ha de haver un crucifix ab los dos ladres, la Verge Maria y sanct Johan»³¹. Sembla obvi que la Mare de Déu que ens ha arribat no té l'expressió ni la disposició per formar part d'un grup de plany a la creu, en canvi, potser formaria part del reraltar. L'any 1549 hi havia un reraltar amb *historias de la Virgen Maria*, però no sabem, perquè no consta documentalment, qui fou l'autor d'aquest conjunt³². De tota manera, observem diferents trets estilístics de Díez de Liatzasolo en la imatge de la Mare de Déu de Montserrat: la seva cara té la mateixa tipologia que la de la Mare de Déu de la Victòria, amb un front bastant llis, l'arcuació de les celles, el nas potent i la petita boca carnosa; i per



Figura 4.
Martí Díez de Liatzasolo (atribuït), Mare de Déu de Montserrat (detall de l'antic retaule major, circa 1535-1545). Montserrat, Museu. Foto: J. de C. LAPLANA; T. MACIÀ, *Nigra Sum...*, op. cit., p. 111.



Figura 5.
Martí Díez de Liatzasolo, Mare de Déu de la Victòria (detall de l'antic retaule major, 1556-1558). Barcelona, església del Palau. Foto: Anònim, *La Virgen de la Victoria y su real Capilla*, fullet informatiu de la parròquia.

altra banda també notem analogies en les solucions repetitives del drapejat de la roba amb la imatge de l'església del Palau.

I les altres dues obres són dos relleus de fusta que podem trobar a l'arxiu parroquial: una Oració a l'hort de Getsemaní (un rectangle de 219 x 77 cm) i un Sant Sopar (un plafó semiesfèric de 227 x 109 cm, mides de la part més llarga i de la més alta), que potser caldria identificar amb «duas taulas del retaule major gòtic del segle XVI... [que el 1887 hi havia al mateix] l'Arxiu de la Revda. Comunitat»³³. Es tracta d'un parell de peces que pateixen un greu estat de conservació³⁴. En l'Oració a l'hort (figura 3) trobem la típica disposició de Jesucrist pregant i els tres apòstols dormint, però la presència d'oliveres i l'aparició d'un àngel ens remetent a l'escena narrada per sant Lluç³⁵. L'obra ofereix molts dubtes, perquè hi ha una curiosa combinació entre un drapejat encartonat i uns núvols pro-

p. 24-25 i doc. IX; íd.: «Escultores renacentistas en Cataluña...», op. cit., p. 269, doc. 60 i 63; X. DE SALAS, «Escultores renacentistas en el Levante...», op. cit., p. 96 i nota 20; Frederic Pau VERRÍE, *La iglesia de los Santos Justo y Pastor*, Barcelona, 1944, p. 63-68; J. YEGUAS, *L'escultor Damià Forment...*, op. cit., p. 53-54.

26. Dionysio Hieronymo de IORBA, *Descripción / de las excelencias de la muy noble / signe ciudad de / Barcelona*, Humbertum Gotardum, Barcinone, 1589, fol. 10 v.

27. Antonio PONZ, *Viaje de España*, Imprenta Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, 1788, vol. XIV, carta I, paràgraf 56.

28. Miquel Àngel ALARCIA (ed.), *El Renacimiento a Catalunya: l'art*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1983, p. 41-42.

29. J. GARRIGA, «Un "escultor sin obra" del siglo XVI...», op. cit., p. 346 i nota 16.

30. La Mare de Déu era una obra concebuda en relleu, però, cap al segle XIX, la imatge fou retallada i engruixida perquè simulés una obra exempta, també fou repintada i li van enganxar uns ulls de vidre. La fitxa de *Nigra Sum* planteja la hipòtesi que Serafí la va pintar de carnació blanca, i, sota el pes de les llegendes, la peça fou transformada en una Verge de Montserrat (Josep de C. LAPLANA, Teresa MACIÀ (com.), *Nigra Sum. Iconografia de Santa Maria de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia, Montserrat, 1995, p. 100-101).

31. A. DURAN I SANPERE, «L'escultor Damià Forment...», op. cit., p. 219.

32. Posteriorment, el 1556 Díez de Liatzasolo rep un pagament,

de la mateixa parròquia, per haver tallat les «esteles pel monument», o sigui, que l'escultor també treballava en obres efímeres com els «monuments» o altars que es feien per la Setmana Santa (L. CABO, *Artistes i artesans que, en el transcurs...*, op. cit., p. 18).

33. «Visita á la iglesia parroquial dels Sants Just y Pastor (oficial), 20 novembre 1887», a *L'excursionista*, 111, Barcelona, 31 de gener del 1888, p. 107.

34. L'Oració a l'hort té la part superior escapçada, hi ha un trau enmig del rectangle que testimonia la falta de la figura de sant Pere, i els personatges hi apareixen polits de vestigis de policromia. El Sant Sopar està abundantment cobert d'un vernís de color marró fosc, que en algun racó s'acumula fins a 2 o 3 mil·límetres d'alçada.

35. Lc. 39-45.

36. Segons l'antic arxiver de la parroquia de Sants Just i Pastor, Lluís Cabo Delclòs, el relleu de l'Oració a l'hort era «la muestra presentada por Forment a los Obreros de la parroquia, con el fin de lograr su aprobación al proyecto del altar mayor», perquè el contracte fa esment a «la muestra de aquell [retaula] feta per lo dit mestre Damià Forment». La hipòtesi té la seva gràcia, i, segurament, està formulada seguint les informacions del judici sobre el retaule de Poblet. És cert que Forment mostrava el seu treball d'una forma material, és a dir, que el mestre valencià portava un mostrari de peces que ensenyava a la clientela. Però Forment no regalava els mostraris, almenys no ho va fer a Poblet. La peça que fou mostrada a Poblet com a model per fer el retaule de l'església del monestir, fou venuda a a Saragossa. També s'han de tenir en compte les mides del relleu, una mica massa grosses per ser transportades fàcilment en aquella època, i més per un àgil viatger com Forment. El més probable és que la «monstra» fes referència a una traça o dibuix de l'obra. De tota manera, el motiu més clar és l'estil del relleu, el qual no té cap analogia amb el treball de Damià Forment i el seu taller (Emilio POLO ELORRI, «Martín Díaz de Liazasolo, Damián Forment y la paternidad de un bajo-relieve», a *D'Art*, 6-7, Barcelona, 1981, p. 137-140; J. YEGUAS, *L'escultor Damià Forment...*, op. cit., p. 34-36).

37. Agraïm a Josep Capdevila i Soldevila, arxiver de la parròquia de sants Just i Pastor, les facilitats donades per visualitzar i fotografiar les obres.

38. No s'ha de confondre l'obra per a la confraria dels argenters, amb un retaule que la mateixa confraria tenia en una capella de l'església conventual de la Mercè, el qual fou realitzat per Pere Torrent, Jean Mone i Diego Peris entre 1510 i 1521, i fou pintat el 1525 pels mateixos Nunyes i Fernandes (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-1, p. 46-48 i nota 185; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 26-27 i doc. V; id.: «El pintor Pedro Nunyes y el retablo de San Eloy de los plateros de Barcelona», a *Museu*, VI, Porto, 1950, p. 131-150; Ernest MOLINÉ BRASÉS, «Pintors contra carnicers», a *Revista Catalana*, I, Barcelona, 1918, p. 247; José PUIGGARI LLOBET, «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», a *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III, Barcelona, 1880, p. 299; X. DE SALAS, «Escultores renacentes en el Levante...», op. cit., p. 95-96 i nota 16).

39. J. M. PONS GURI, *Un siglo de arte religioso...*, p. 16-18 i nota 59.

40. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-1, 58-59; II-2, doc. XXVI; id.: «La labor pictórica de Pedro Nunyes

pis de la segona meitat del segle XVI. Després d'haver forçat molt la comparació estilística, observem analogies entre els personatges i una altra producció de Díez de Liatzasolo: una mateixa manera d'aclucar el ulls entre el sant Joan apòstol que dorm i el personatge homònim que sosté la Verge Maria en el Sant Sepulcre de Terrassa. Malgrat tot, el relleu podria haver format part del vell retaule, ja que el contracte firmat per Díez de Liatzasolo i Tours especificava que havien de fer una «oració del ort»³⁶. Per altra banda, els documents no fan cap referència a un sant sopar. Aquest altre relleu està format per la figura central de Jesucrist i pels dotze apòstols, agrupats de tres en tres, tots asseguts rere una taula disposada de forma inclinada per poder veure allò que hi havia a sobre. L'estil és absolutament dispar al de Díez de Liatzasolo i al de Tours, però sembla fet per un autor desconegut d'aquella època. Potser formaria part de l'esmentat reraltar³⁷.

El 14 de març del 1532 se signa una concòrdia entre Díez de Liatzasolo i Tours per fabricar el retaule de la capella de la confraria dels carnisers, situada a l'església del convent del Carme de Barcelona; el preu fou acordat en 210 lliures. En el mateix instrument, tots dos artistes s'obligaven a fer una obra indeterminada per a una capella de la confraria dels argenters a l'església franciscana de Santa Maria de Jesús de Barcelona. El retaule de la confraria dels carnisers fou pintat per Pere Nunyes i Henrique Fernades, peça pictòrica que va provocar un plet, en el qual, el 23 de març del 1547, hi va participar Díez de Liatzasolo com a perit³⁸.

El maig del 1540 *mestra Martí* cobra 14 ducats d'or, o 16 lliures i 16 sous, per uns treballs en el retaule major de l'església parroquial d'Arenys de Munt, obra en la qual hi treballava l'escultor Joan de Tours; el conjunt fou pintat entre 1543 i 1546 per Pere Serafí i Jaume Fontanet II³⁹. El 19 d'agost del 1541 Díez de Liatzasolo cobra 30 lliures, de mans dels procuradors de l'hospital de pobres preveres de Sant Sever, per a l'execució de les imatges de sant Sever (figura 2) i de Déu Pare en el retaule de la capella, peces que posaven punt i final a la tasca escultòrica que Francesc Patau i Damià Forment havien començat el 1534; l'obra fou pintada per Pere Nunyes i Henrique Fernandes entre 1541 i 1542⁴⁰. El 4 d'abril del 1544 Díez de Liatzasolo signa un rebut per la quantitat de 7 ducats d'or, import per l'entallament d'una imatge de santa Engràcia amb destinació a l'altar major de l'església parroquial de Montcada; obra que ja estaria feta, perquè la pintura del qual fou contractada per Pere Serafí el 25 de juliol del 1541⁴¹. El 7 de gener del 1546 rep un pagament de 40 ducats d'or del noble Jaume d'Aguilar, per l'obra d'un retaule que va signar-se el 16 de setembre del 1545; una peça que no sabem quina destinació va tenir⁴². El 23 i el 25 de gener del 1548 acordava portar a terme el retaule

major de la catedral de Sant Nicolau de Sàsser, a Sardenya; segons Sussarello, «l'antico altare maggiore» fou pintat el 1557 per Brancazzu de Guilarde⁴³.

El 3 de desembre del 1556 Díez de Liatzasolo signa un contracte amb Lluís de Requesens i Zúñiga «comanador major del ordre de sanct Jaume de la Spasa del regne de Castella», sobre la fabrica del retaule major per a capella del palau reial menor també coneguda com l'església del palau, que llavors era possessió de la família Requesens per donació reial a finals del segle XV; avui és propietat d'una comunitat de jesuïtes. En el cos central havia de fer una fornícula de 10 pams d'alçada i 4 pams i mig d'amplada (194 x 87 cm) amb *seraphins* entallats, dins de la qual s'hi emplaçaria una imatge de la Verge Maria «de molt bon alabastre, ab son Fill al bras [...] de tot relleu» de 8 pams i mig d'alçada, o sigui, de 165 cm (en realitat la figura té 170 cm, potser per la presència del sòcol)⁴⁴. La figura rep el sobrenom de la Mare de Déu de la Victòria a causa d'una llegenda relacionada amb la batalla de Lepant. Al segle XIX fou desmembrat el retaule, i, de la part escultòrica, només se'n va conservar aquesta imatge (figura 5). També en el segle passat se li va donar una «absurda policromia», que actualment, per sort, ja no té⁴⁵. Pi Arimon creia que la figura estava «labrada en Italia»⁴⁶. Segons Garriga, l'obra mostra «el treball més afinat d'una etapa madura de Martí Díez de Liatzasolo[...] l'escultura d'alabastre exhibeix una major morbidesa en la "ponderatio" i en la suau torsió del cos, en la solemnitat del rostre i dels gestos, en els amplis camps de llum del vestit, de plecs sòlids i moguts»⁴⁷. La Mare de Déu de la Victòria és una peça d'escultura bastant clàssica, que, en la seva concepció general, es desmarca de l'enorme rigidesa dels seus primers treballs com el sant Vicenç de Mollet del Vallès, el sant Sever de la capella de l'hospital barceloní de Sant Sever, o els apòstols de l'Oració a l'hort de l'antic retaule de l'església de Sants Just i Pastor. La figura adquireix vida i pren volum sota la roba, tampoc d'una forma exagerada, com tornarem a trobar en el Sant Sepulcre de Terrassa. La sensació classicista es manifesta de forma òbvia en la utilització del tipus de pentinat, que també trobem en la figura de santa Magdalena del grup de Terrassa o en la Dama de l'ermí del Museu Frederic Marès (vegeu, més endavant, figures 8 i 9). Un pentinat que podia haver copiat de l'estatuària antiga, o, més segurament, dels exemplars renaixentistes italians que arribaren a Catalunya, com per exemple, els *tondi* de bustos femenins que posseïa Miquel Mai. Malgrat els esforços de Díez de Liatzasolo, observem una imatge inerta, feta a base de retalls postissos com la posició de les extremitats i la gesticulació de la cara. La seva manera de fer les mans i el rostre és seriada, com en les obres medievals, i, per tant, no arriba a aconseguir que el bloc d'alabastre tingui ànima.

El 15 d'octubre del 1569 Díez de Liatzasolo firma uns capítols amb els obrers de la parròquia de Sant Esteve de Castellar del Vallès per fer un retaule amb destinació a l'església parroquial, és a dir, per al temple de Castellar Vell, actualment convertit en una ruïna. Curiosament, el 1561 aquesta església havia passat a ser propietat de la comunitat de preveres de Santa Maria del Pi, barri de residència de l'artista. Díez de Liatzasolo també es compromet a realitzar un Crist d'un pam i mig (29 cm), amb la corresponent peanya, que havia de ser un «Monte Calvari y ab un cap de mort», és a dir, una Crucifixió damunt d'un turó on hi havia d'haver un crani⁴⁸. El 26 de març del 1573 els mateixos obrers de la església parroquial de Sant Esteve de Castellar del Vallès atorguen una carta de pagament de 30 lliures a Díez de Liatzasolo, a compte de l'import de la manufactura del retaule del Roser, estipulat en un total de 67 lliures. Per tant, l'escultor barceloní hauria fet una altra obra a la població vallesana. El mateix 26 de març del 1573 Díez de Liatzasolo firma un conveni amb els obrers de la parroquial de Castellar del Vallès per a l'execució de la imatge de la Verge del Roser amb el Nen al braç, pel preu de 4 ducats, obra en fusta que, segurament, es faria per presidir l'esmentat retaule del Roser⁴⁹.

El 24 d'agost del 1578 trobem l'última referència documental de l'escultor relacionada amb tasques artístiques, concretament li era atorgada una carta de pagament per a la fàbrica d'un retaule de fusta i d'una imatge de Sant Magí, obres amb destinació a l'església de Sant Pere de les Puelles de Barcelona. L'època era de 14 lliures i 8 sous, en complement dels 37 *ducatorum barcinonenses* en què estava estipulat el contracte⁵⁰.

A part de l'activitat documentada de Díez de Liatzasolo en la construcció de retaules o la intervenció puntual en aquests, ja sigui mitjançant un contracte o pel testimoni dels pagaments, també seria versemblant la seva participació en la fàbrica de quatre obres més gràcies a altres notícies documentals de caire indirecte⁵¹. Quan el 15 d'octubre del 1569 Díez de Liatzasolo firma l'execució del retaule major de l'església de Castellar del Vallès, diverses vegades al document es fa esment a un model a seguir: «com està en dit retaula de Parets [del Vallès]» a vegades d'una forma que sembla que l'havia fet el mateix artista, ja que posseïa un dibuix de l'obra en qüestió: «conforme està en la mostra del retaula de Parets»⁵². El 9 de març del 1555 trobem Díez de Liatzasolo com a testimoni en el pagament de 60 lliures que el pintor Pietro Paolo de Montalbergo fa al daurador Jaume Forner II, per al retaule de Sant Vicenç de Malla. L'estructura i la talla ornamental del retaule d'Osona, no conservada, foren contractades el 18 de juliol del 1546 per l'imaginaire de Brussel·les Jacques Bruna, el qual

(1513-1554)», a *Arte Español*, XXVI, Madrid, 1968-1969, p. 111 i nota 80; J. YEGUAS, *L'escultor Damia Forment...*, op. cit., p. 56-60.

41. Josep MAS, «L'església parroquial de Montcada», a *El Correo Catalán*, Barcelona, 16 d'abril del 1913, p. 1.; Josep MAS, «Notes d'escultors antics a Catalunya», a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII, Barcelona, 1913-1914, p. 122-123; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, 30 i nota 47; id.: «Escultores renacentistas en Cataluña...», op. cit., p. 268 i doc. 64.

42. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, p. 54 i nota 81; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 29 i doc. X.

43. No tenim les dades suficients per afirmar si es conserva algun fragment de l'obra, però si el retaule cincinentista era el vell, ara n'hi hauria un de nou. En el segle XVI Sàsser va gaudir d'un important període de vitalitat cultural i constructiva (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, p. 55 i nota 83; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 29 i doc. XI; X. DE SALAS, «Escultores renacentes en el Levante...», op. cit., p. 97 i nota 23 a; Giovanna SUSSARELLO MANCONI, «La cattedrale di Sassari», a *Studi Sardi*, XXI, Sassari, 1952, p. 213 i nota 68; Ginevra ZANETTI, «La Sassari cinquecentesca, colta e religiosa», a *Studi Sassaresi*, XXX, Sassari, 1963, p. 103-134).

44. El retaule havia de ser en fusta d'álber [...] molt bo, y de melis o de xiprer també molt bons. Havia de tenir una alçada de 34 pams i 3 quarts (675 cm), i una amplada de 22 pams i 3 quarts (442 cm) entre pilastres, 25 pams (485 cm) entre els pedestals «qui arriben en terra». En el basament havia de fer els pedestals decorats amb «tropheos» en relleu, i havia de deixar espai per a tres escenes de pintura. A cada costat de la fornícula havia de deixar espai per allotjar-hi escenes pintades. En el cos superior havia de fer espai per tres pintures més, així com una altra en el coronament del retaule. L'obra s'havia de realitzar en l'espai d'un any i mig des de la data del contracte, i el preu fou establert en 330 lliures, satisfetes en tres pagues: 100 lliures al moment de la firma, 100 lliures més arribat el retaule al «corneson damunt la pastera» i les 130 lliures restants després que l'obra esti-

gués «assentada y judicada». La pintura fou portada a terme per Isaac Hermes entre 1574 i 1576 (Marià CARBONELL BUADES, «Biogr. 8. Isaac Hermes —Isaac Hermansz Vermey—», *Notícies c. 1566-1596*», a J. BOSCH BALLBONA, J. GARRIGA, *De Flandes a Itàlia. El canvi...*, op. cit., p. 196-198; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, p. 55 i nota 83; José M^a MARCH, *La Real Capilla del Palau en la ciudad de Barcelona*, 1921 —edició consultada: Imprenta Revista Ibérica, Barcelona, 1955—, p. 24; José M^a MARCH, *El Comendador Mayor de Castilla Don Luis de Requesens en el Gobierno de Milán 1571-1573*, 1943 —edició consultada: Editorial Nacional, Madrid, 1946—, p. 296 i doc. VII; X. DE SALAS, «Escultores renacentes en el Levante...», op. cit., doc. II).

45. J. AINAUD, J. GUDIOL, F.P. VERRIÉ, *La ciudad de Barcelona...*, op. cit., vol. I, p. 263.

46. Andrés Avelino PI ARIMON, *Barcelona antigua y moderna, ó descripción é historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros dias*, Imprenta y librería politécnica de Tomás Gorchs, Barcelona, 1854, vol. I, p. 548.

47. J. GARRIGA, M. CARBONELL, *L'art del Renaixement...*, op. cit., p. 120.

48. El retaule havia de ser de fusta: les columnes de xiprer, els frisos i la talla «de melis ho de xiprer, y tot lo plà y motlures [...] de àlber»; i tenir una alçada de 35 pams i mig per 23 pams d'amplada, o sigui, 680 x 447 cm, comptant les motlures que sustentaven la pedra d'altar que tenien 8 pams i 3 quarts (170 cm). Tindria dos portals, amb «festons de fruites» en relleu, i sobre cadascun dels portals hi anava un medalló. Per damunt de l'altar es posarien sis columnes, de les quals un terç del fust seria acanalat, complementades amb la decoració de bases i capitells. Sobre els medallons dels portals hi hauria un fris, un arquitrav i una cornisa que passaria per damunt de les referides columnes. En aquest nivell s'havia de fer un sagrari, decorat amb dos àngels i una figura al mig. En el segon pis del retaule, les sis columnes continuarien amb sis «columpnas de mig releu» o pilastres, que donarien lloc a cinc espais per col·locar-hi cinc figures, quatre de les quals havien d'amidar 6 pams (116 cm), i la restant, 7 pams (136 cm), perquè es tractava del sant titular, sant Esteve. En aquest cos

es renuncia a uns medallons «per no aparèixer los bé» a la part contractant. El tercer nivell era més estret, només tindria tres compartiments que serien coronats per tres veneres amb florons a sobre, en el central es bandeja l'opció de fer una Mare de Déu. Al retaule també hi anirien taules pintades, ja que Díez de Liatzasolo havia de disposar de «dos taulells plans» al primer pis, dos més al segon, i els tres del superior, és a dir, un total de «set taulells». Tota l'obra s'havia d'acabar en 2 anys a partir de la data del primer pagament, sota pena de 100 lliures si no aconsegueix el termini estipulat, menys en el cas que estigués malalt, en el qual «per lo temps serà malalt no li correge lo temps». El preu total era de 330 lliures, pagadores en tres pagues: una primera de 130 lliures «abans de tocar en dit retaula, ni comensar aquell», 100 lliures més quan aquest «serà mig fet» (no sabem en quin punt) i les restants 100 lliures quan «serà acabat y posat en son lloch, y vist y judicat». El 26 d'octubre del 1569, 11 dies després de la capitulació, firmava una època per valor de 130 lliures en qualitat de primer pagament de l'esmentat retaule (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 54-56; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 30-35 i doc. XIII).

49. J. M. MADURELL, «Escultores renacentistas en Cataluña», op. cit., p. 268 i doc. 69-70.

50. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 35 i doc. XVII; id.: «L'antiga devoció popular barcelonina a Sant Magí. Notes documentals per a la seva història», a *Boletín Arqueológico*, Tàrragona, 1966-1970, vol. LXVI, p. 162 i doc. 1.

51. Salas, basant-se en una informació de Madurell, afirmava que el 7 de novembre del 1550 Díez de Liatzasolo contractava un retaule per a l'església del monestir de Sant Quirze de Colera; en canvi, Madurell recull de forma correcta el que està escrit en el manual notarial: el contracte signat pel pintor Jaume Forner II amb l'abat de l'esmentat cenobi, Gaspar Paratge (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, p. 56 i nota 84; X. DE SALAS, «Escultores renacentes en el Levante...», op. cit., p. 97 i nota 23b).

52. J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., doc. XIII.

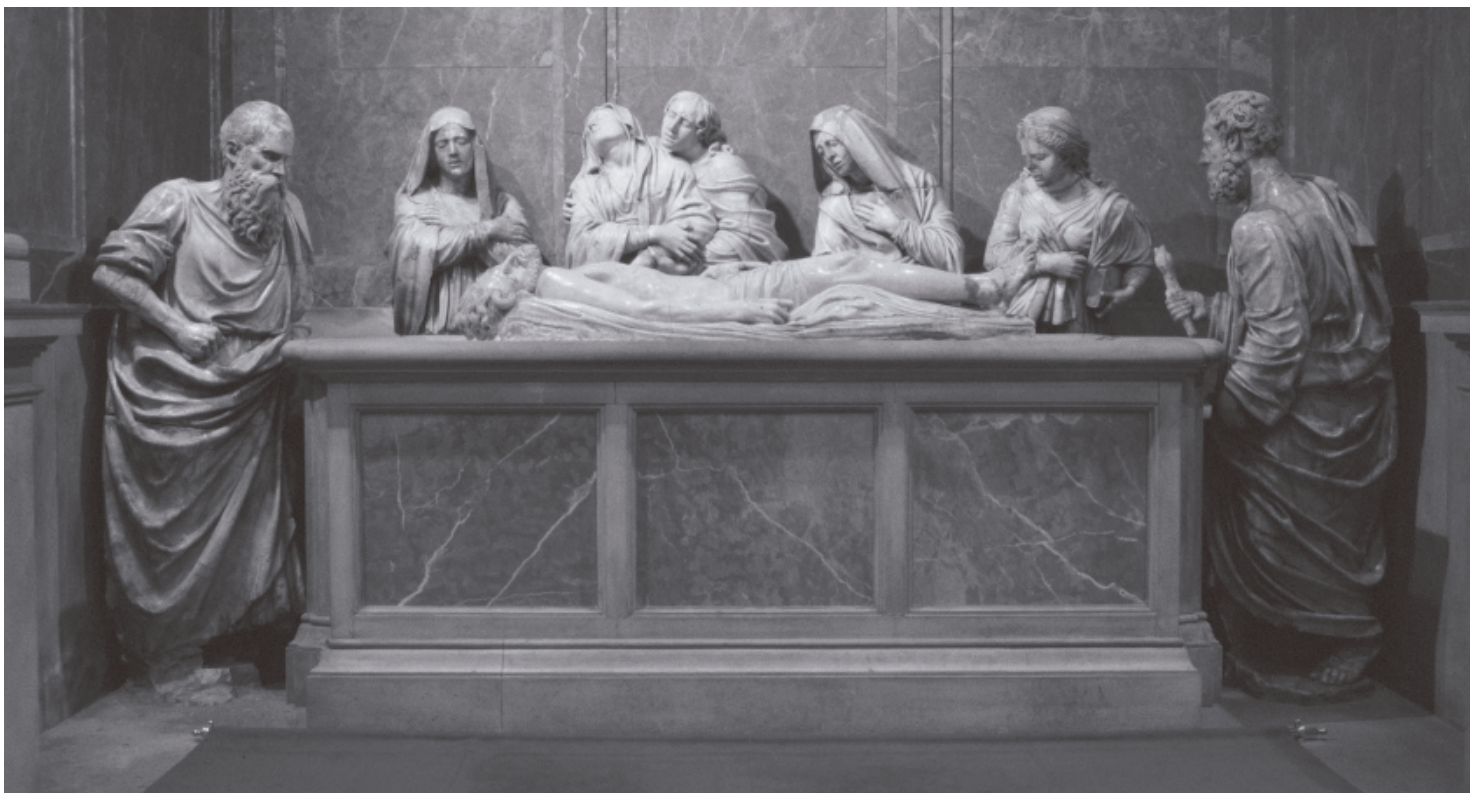


Figura 6.
Martí Díez de Liatzasolo, Sant Sepulcre, 1539-1542. Terrassa, església del Sant Esperit. Foto: J. Yeguas.

s'ha identificat amb el *mestre Jacques* que col·labora amb Díez de Liatzasolo i Tours en el retaule de l'església barcelonina de Sants Just i Pastor. La presència de Díez de Liatzasolo com a testimoni, potser indica la participació puntual de l'artista en l'obra del seu possible deixeble⁵³. Les altres dues notícies les agrupem sota un mateix denominador comú, l'aparició de Díez de Liatzasolo com a avalador del pintor extremeny Benet Sanxes Galindo. El 21 de desembre del 1566 o del 1568, segons les publicacions, apareix Díez de Liatzasolo com a avalador en la signatura d'una època per unes pintures que s'havien de fer al monestir de Sant Benet de Bages. El 18 de novembre del 1569 tornem a trobar a Díez de Liatzasolo com a avalador del mateix pintor, en aquest cas es tracta de la signatura d'un contracte amb la confraria del Sant Esperit, Sant Marc i Sant Ponç de la ciutat de Manresa per executar la pintura d'un retaule amb destinació a la capella de Sant Ponç; aquest retaule es conserva al Museu Històric de la seu de Manresa. No sempre trobem Díez de Liatzasolo rere peces de Benet Sanxes Galindo, també trobem el pintor en el daurat del retaule major de la capella del palau reial menor, al costat d'Isaac Hermes, obra que havia realitzat el nostre protagonista. Potser Díez de Liatzasolo, associat a Sanxes Galindo, féu l'entallament del marc de les obres pictòriques del Bages; un nou soci, una vegada morts Pere Nunyes i Pere Serafi⁵⁴.

Els grups esculòrics

Díez de Liatzasolo també fa una producció escultòrica totalment desvinculada de la pintura. Per una banda, documentem tres imatges que, tot i no tenir cap referència sobre la seva ubicació, potser formarien part d'un retaule. El 14 de novembre del 1550 signava una carta de pagament a favor del notari Miquel Benet Gilabert per l'import de la fàbrica d'una imatge de sant Pere⁵⁵. El 17 de novembre del 1576 Díez de Liatzasolo firma un contracte per a l'execució de la Verge del Roser amb el Nen amb braços, en fusta de xiprer, per a l'església parroquial de Lliçà d'Amunt; la peça havia de tenir 4 pams d'alçada (77 cm) i s'havia de fer segons la Verge del Roser que havia fet per a l'església de Castellar del Vallès, pel preu de 20 ducats, pagadors 2 al moment de la signatura i els 18 restants quan la figura fos lliurada⁵⁶. El 16 de novembre del 1576 Díez de Liatzasolo estableix un conveni amb l'argenter Gracià Ferris perquè l'escultor fes una imatge de sant Llorenç, amb un llibre i unes graelles a la mà esquerra, i la palma del martiri a la mà dreta; la peça havia de ser en fusta de noguera, tenir 3 pams d'alçada (58 cm) i s'havia d'enllestir de forma urgent, perquè l'artista l'havia de començar i «no'n llevarà mà fins tant que sia acabada», pel preu de 17 lliures, 8 lliures a la firma i les 9 lliures restants un cop lliurada la figura⁵⁷.

L'obra més coneguda de Díez de Liatzasolo és el Sant Sepulcre de Terrassa, ja que és l'única de la qual preservem tot el conjunt (figura 6). El 3 de desembre del 1539 signa el contracte per realitzar «un sepulcre de pedra de alabastre [...] [amb destinació a] la sglésia parroquial de Sanct Pere de la vila de Terrassa». L'obra havia de constar de vuit figures: el Crist jacent, d'una llargària entre 8'5 i 9 pams, o sigui, entre 165 i 175 cm (realment fa 167 x 55 cm); les quatre Maries i un sant Joan, d'una mida «conformes a la statura de la figura del Christ», tot i que només havien de ser fetes de mig cos, ja que anaven darrere el jacent (els blocs tenen una alçada de 105 cm); i 2 profetes, o sigui, sant Josep d'Arimatea i sant Nicodem (de 165 i 172 cm, respectivament). El grup havia de ser fet en alabastre de «Sarreal o de Girona o de aquell de Rosselló», cercant-se el «millor [...] y més durable [...] bo, net». L'obra es realitzaria a Barcelona, i en el termini de dos anys havia d'estar posada a l'església; el preu fou convingut en 240 lliures. El mateix dia de la capitulació, l'artista va rebre una època de 48 lliures. Al cap d'un any, el 25 de novembre del 1540 els parroquians acceptaven els suggeriments de Díez de Liatzasolo per lluitar «lo devant del altar y los personatges del sepulcre», acte que va afegir un cost de 33 lliures a l'obra. El 19 de desembre del 1540 els parroquians de l'església de Sant Pere determinen que el Sant Sepulcre fos emplaçat en la capella «de Nostra Dona del Roser y de Sant Fritós [...] [perquè] sia més venerat y honrat y cada hu pugue complir y fer ses devocions cada die, lo que no's porie fer essent posat en la Sglésie de Sant Pere de Tarrassa»; segurament, es tractava d'una capella de l'església del Sant Esperit de Terrassa, on consta que ja hi era el 1578. El 2 d'agost del 1542 cobra l'última quantitat de 100 lliures. L'autor va signar la peça amb una inscripció en un dels plecs del sudari: «Opus Martini Diez de Liatzasolo 1544»; un parell d'anys més tard que l'últim pagament⁵⁸. La major part del conjunt està format per figures juxtaposades, toques i sense ànima. Però hi ha dos blocs d'alabastre que surten de la mediocritat. D'una banda, el nu correcte, ben estudiat i realitzat, del Crist jacent. I, d'altra banda, la millor peça de tota la producció de Díez de Liatzasolo: el plany de la Mare de Déu (figura 7) recolzada sobre sant Joan. L'artista ens mostra, per fi, la seva capacitat expressiva amb la realització de dues imatges relacionades pel dolor de la mort d'un ésser estimat. Tot i fer un tema propici, Díez de Liatzasolo aconsegueix donar vida interna a l'obra. No sabem quin model va utilitzar l'escultor per fer aquest bloc d'alabastre, però podia haver observat al seu voltant, i cal notar la poca distància gestual que hi ha entre el dolor i el gaudi, entre el plany i l'exhibició de la tendresa⁵⁹.

El 30 d'agost del 1554 Díez de Liatzasolo firma un contracte amb el donzell Gabriel Cassador per



Figura 7.
Martí Díez de Liatzasolo, Sant Sepulcre, 1539-1542. Terrassa, església del Sant Esperit. Foto: J. Yeguas.

53. Joaquim GARRIGA I RIERA, «Cat. 18. Pietro Paolo de Montalbergo. Retaule de Sant Vicenç de Malla. Oració de Jesús a Getsemani», a J. BOSCH BALLBONA, J. GARRIGA, *De Flandes a Itàlia. El canvi...*, op. cit., p. 125-126; Joaquim GARRIGA I RIERA, «Pietro Paolo de Montalbergo, pintor italià, ciutadà de Barcelona», a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Institut d'Estudis Catalans-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998-1999, vol. II, p. 16; J. M. MADURELL, «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 206 i doc. III; Miquel MIRAMBELL I ABANCO, *El taller dels Gascó i la pintura de la primera meitat del segle XVI a Vic*, Universitat de Barcelona, 1996 (col·lecció de tesis doctorals microfilmades, núm. 3.104, 1997), p. 140-142 i doc. LXII; X. DE SALAS, «Escultores renacentes en el Levante...», op. cit., p. 97 i nota 24.

54. M. CARBONELL BUADES, «Biogr. 8. Isaac Hermes...», op. cit., p. 197; Francesc JUNYENT I MAYDEU, *El patrimoni històric i artístic (dels orígens als nostres dies)*, Parcir, Manresa, 1994, figura 85; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 38-39 i notes 53-54; id.: «Notes d'art monacal antic», a *I Col·loqui*

d'història del monaquisme català (Publicacions de l'arxiu bibliogràfic de Santes Creus, 24), Impremta del monestir de Poblet, Santes Creus, 1967, p. 162 i nota 20.

55. El valor de la peça pujava a l'alta quantitat de 105 lliures i 5 sous, satisfeta en tres terminis: un de 9 lliures, un altre de 34 lliures i 6 sous, i un darrer de 61 lliures i 19 sous. La relació amb el notari Miquel Benet Gilabert continua, ja que el 13 de gener del 1563 Díez de Liatzasolo li atorga poders (J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 56; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 35 i doc. XII; id.: «Escultores renacentistas en Cataluña...», op. cit., p. 269 i doc. 68). Gilabert no és l'únic notari a qui Díez de Liatzasolo atorga poders, també ho fa el 10 d'abril del 1551 a Galceran Calça (AHPB, Miquel Benet Gilabert, *Manual* 26, a 1550-1552, llig. 7; fixes Madurell) i el 8 de novembre del 1572 a Montserrat Mora i Pau Calopa, com a testimoni de l'últim instrument trobem el fuster Miquel Sobra (AHPB, Onofre Rialp, *Manual* 19, 1572-1573; fixes Madurell).

56. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 39-40 i nota 56; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 37-38 i doc. XV.

57. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 39 i nota 55; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 36-37 i doc. XIV.

58. En una excursió del 1880 se cita l'obra: «després [...] d'admirar las magníficas imatges de marbre, representant á Jesucrist jacent, y als apóstols S. Pere y S. Tomás, com així també á las Tres Marías, obras totas de acabada perfecció y notable treball; quals notables imatges se troban cuasi abandonadas en un terraplé d'un del altars laterals» (Rafael BENET, «Crist jacent, de Martí Díez», a *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 26 de gener del 1927, p. 7; Salvador CARDÚS, *Bel·leses i records del temple del Sant Esperit de Terrassa*, Tallers gràfics Joan Morral, Terrassa, 1955, p. 39-44; Arthur MASRIERA i altres, «Excursió particular á Tarrassa lo dia 19 de setembre de 1880», a *L'excursionista*, Barcelona, 1880, p. 519-520; Josep SOLER Y PALET, *Monografia de la iglesia parroquial de Tarrassa*, Tip. L'Avenç, Barcelona, 1898, p. 210).

59. Potser aquesta afirmació és un altre exemple dels anacronismes històrics que patim els historiadors a l'hora de realitzar la nostra tasca, però quan observem la Mare de Déu i sant Joan, ens semblen una parella d'enamorats.

a la fabricació d'una imatge de Jesucrist. La figura havia de tenir 8 pams de Montpeller (199 cm) de llargada, estar feta en fusta de xiprer, en el termini d'un mes i pel preu de 25 ducats. Segons el contracte, havia de ser d'un crucificat mort, el qual s'acostumava a posar en un sepulcre⁶⁰. Aquesta peça recorda les figures amb braços articulats que tenien doble funcionalitat, ja fos per ser utilitzades clavades a la creu o en posició jacent per un Sant Sepulcre, com les que Jeroni Xanxo va realitzar el 1544 i el 1545 per a dues confraries barcelonines, o la que Pere Ostris féu el 1557 per a una confraria de Reus⁶¹. Potser en aquesta línia, el 19 de febrer del 1578 Díez de Liatzasolo signa els capítols amb la parròquia del castell de la Granada (Alt Penedès) per fer una imatge de Jesucrist clavat a la creu; el castell fou destruït el segle XVIII per ordre de Felip V. La figura havia de tenir una alçada de 4 pams (77 cm), ser de xiprer i estar enllestida pel mes de maig, pel preu de 15 lliures, pagadores 5 a l'acte de la firma i les 10 restants quan l'obra estigués acabada⁶².

Díez de Liatzasolo va gaudir de col·laboradors en la dècada de 1530. Ja hem esmentat com Joan Masiques, Joan de Tours i el mestre Jacques, aquest últim identificat com Jacques Bruna, treballen juntament amb Díez de Liatzasolo en diferents obres; concretament, Masiques en quatre, Tours en vuit i Bruna en una. No sabem si va tenir aprenents al seu càrrec o si necessitava altres col·laboradors. Qui sap si el fuster Miquel Sobra, també esmentat en relació amb Díez de Liatzasolo, va poder ser un altre dels col·laboradors o aprenents del seu taller⁶³. Però havia de tenir algun ajudant per dur a terme tots els contractes. Només hi ha constància que tenia un parell d'esclaus negres entretalladors: un el va vendre el 20 de febrer de 1562 a dos canonges del capítol catedralici de Tarragona per 200 lliures, potser per ajudar en les tasques de construcció del nou orgue de la seu tarragonina, obra dissenyada per un dels canonges, Jaume Amigó, i executada per Jeroni Xanxo i Pere Ostris⁶⁴; l'altre s'anomenava Joan, i el 29 de març del 1564 fou venut per 110 escuts⁶⁵. Hem de notar que era habitual en aquella època que un artesà tingués un esclau en propietat, només cal recordar, entre altres, l'esclau sicilià d'origen grec de l'escultor Jaume Cascalls, Jordi de Déu (doc. 1363-1418), el qual va passar a anomenar-se Jordi Joan quan fou alliberat⁶⁶.

Atribució d'obra

Fora dels documents s'ha intentat atribuir quatre peces a la mà o al taller de Díez de Liatzasolo, dues per via estilística i dues per contextualització històrica. Certament és difícil atribuir obres a un artista del qual ens han arribat, relativament, pocs testimonis per poder estudiar el seu treball. Una és



Figura 8.
Martí Díez de Liatzasolo (atribuït), Dama de l'ermini, circa 1535-1560. Barcelona, Museu Frederic Marès.
Foto: Museu Frederic Marès.

60. Transcripció dels capítols: «Super fabricatione imaginis crucifixi / infradesignati et solutione est actum / convemum inter magnificum Gabrielem Cassa- / dor domicellum Barchinone domicellatum ex / una et magistrum Díez imaginarium civem Barchinone / ex altera partibus. Primo est actum per dictus / Martinus Díez inde per totum mesem septembris / primer venturis teneat fabricari et facere / present promissi unam imaginem crucifixi mortui / present solet apponi in sepulcris longitudinis / octo palmorum de Monpaller de fustea / cipresti perteneat, esse depictus ad no- / tis sa dictarum personarum unus cruus liber suis / que persone teneant present ipse partes confi- / temur arbitrari mercedem laboris utque / ad sumam viginquinque ducatorum si fecit / rebedor n'es ne et dictus magnificus Gabriel / Cassador promisit solvere quantitatem arbi- / tratam dictas duas personas cummodo no / excedat dictos XXV ducatorum, et persone que / arbitrabuntur sun experte eius d'en / artis vel argentarii, vel pictors, et de presenti dedit sex ducatos in porrata pre- / cii dicta materia dicte

operis in presencia / notarium et testium etc. Instidarem residuum / quantitatem tam proteam cum fuerit confectis / dictum opus. Et per his obligam bona / et rerum etc. iuram etc. ... / Testes Joanes Jalada et Joannes Cas- / tell cives familiares dicti Cassador» (AHPB, Miquel Mongay, *Manual 6*, 1554, llig. 3; fitxes Madurell—inèdit—).

61. Sobre les obres de Xanxo i Ostris, vegeu: Andrés de BOFARULL Y BROCA, *Anales históricos de Reus desde su fundación hasta nuestros días*, 1867 (edició consultada: Asociación de Estudios Reusenses —Rosa de Reus, 21-26—, Reus, 1959-1961), p. 137; José M^a MADURELL, «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1946, vol. IV, p. 46-47 i nota 310; J. PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas...», op. cit., p. 100.

62. J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., II-3, p. 40 i nota 57; id.: «Los maestros de la escultura renaciente...», op. cit., p. 38 i doc. XVI.

63. A Sobra documentem el 28 d'abril del 1582, també com a testimoni, en el contracte d'aprenentatge que Joan Ferrer, fill d'un difunt imaginaire homònim de Mataró, signa amb Gaspar Huguet (AHPB, Pau Calopa, *Manual 1582-1583*, llig. 9; fitxes Madurell). El 4 de gener del 1586 feia de perit, al costat de l'escultor Joan Ballester, representant la vidua de Gaspar Huguet, en el retaule major que aquest darrer féu a la parroquial de Sant Andreu de Llavaneres. El 27 de febrer del 1588 trobem Miquel Soldrà com a fuster de Tortosa que contracta, juntament amb el fuster de Falsset Gabriel Domènec, l'enteixinat per a la sala major de la casa de Mateu Boteller i Sebíl de Canyissar, canonge i cambrer de la catedral de Tortosa. El 1605 féu les portes del cor de la catedral de Tortosa. El 20 d'octubre del 1606 va acordar la realització d'un retaule per a l'església parroquial de Pauils (Baix Ebre), l'obra seria «de la mateixa trama del monestir de St. Francesch de la present ciutat [de Tortosa]»; finalment, la clientela reconeixia



Figura 9.
Martí Díez de Liatzasolo, cap de la Mare de Déu de la Victòria (detall de l'antic retaule major, 1556-1558). Barcelona, església del Palau. Foto: Anònim, *La Virgen de la Victoria y su real Capilla*, fullet informatiu de la parròquia.

el 23 d'abril del 1607 que el fuster havia lliurat el retaule «del qual se tenen contents y satisfets». La seva filla Francesca va casar-se el 21 de gener del 1606 amb Rafael Plansó, col·laborador de l'arquitecte Pere Blai (Joan Bosch i Ballbona, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps 1580-1623*, Universitat de Barcelona, 1994 —tesi doctoral inèdita—, p. 219 i nota 31; Marià Carbonell i Buades, *L'arquitectura classicista a Catalunya, 1545-1659*, Universitat de Barcelona, 1989 —col·lecció de tesis doctorals microfíxades, núm. 967, 1991—, p. 153 i nota 171; José Matamoros, *La Catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*, Editorial Católica, Tortosa, 1932, p. 87; Joan Hilarí Muñoz i Sebastià, Salvador J. Rovira i Gómez, *Art i artistes a Tortosa durant l'època moderna*, Dertosa, Tortosa, 1999, p. 57 i 95).

64. Sanç Capdevila i Felip, *La Seu de Tarragona*, Biblioteca Balmes, Barcelona, 1935, p. 21-24.

65. Transcripció de l'acord: «Die mercurii XXVIII mensis martii / anno a nativitate domini MDLXIII. / Ego Martinus Dias de Dias Sosollo yma- / ginator civis Barcinone gratis et sciencia / vendo et titulo vendicionis concedo vobis / magnifico et circumspecto viro domino Lodovico Va- / negas metato sive aposeantori maiori sacra catolica / et regia magestatis dompni Philippi Hispania- / rum regis et vobris. Quendam sclavum / scrurium et captivum meum luridum sive loc de etc. / nere tamen nigrorum vocatum Johannem natum / in parrochia de Palau Tordera diocesi Barchinone etatis / triginta quinque annorum vel circa in dicto meo / officio imaginatoris instructum. Hans au- / tem vendicionem sient melius indu- / cens vos in possessionem per traditionem etc. pre / terca cedo iura etc. quibus iuribus. Ego / etc. precium est centum quinquaginta / scuti in auro et de auro etc. do- / no etc. in super promito predictum servi et / captivum faciam vos habere... te / nebot de emitione ad cosum et consue- / tudine Barcinone scendum novam ordinat- / tionem inde factam etc. et predic-

tis com- / plemendis, obligo bona etc. et pre- / dicta etc. iuri etc haec et etc. / Testes sut Gabriel Lorens et Fran- / cisco Comes assaonatores pellen- / cines Barcinone. / Item dictus Martinus Dias de Lias- / sosallo firmavit apocham de dictis centum / quinquaginta scutis receptis numeran- / do tene. / Testes sunt predicti» (AHPB, Montserrat Mora, *Manual 8*, 1564, llig. 2; fitxes Madurell —inèdit—).

66. Núria de DALMASES, Antoni José i Pitarch, *L'art gòtic, s. XIV-XV* (Història de l'art català, III), Edicions 62, Barcelona, 1984, p. 147-150.

67. X. de SALAS, «Escultores renacentes en el Levante...», op. cit., p. 104-107.

68. Vegeu Joan Bosch i Ballbona, «97. Atribuït a Damià Forment. Tres apòstols», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (27 juliol -30 novembre 1992, Barcelona), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Lunwerg editors, Barcelona, 1992, p. 344-347; J. YEGUAS, *L'escultor Damià Forment...*, op. cit., p. 75-88.

la fragmentària Dormició de la Verge del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que prové de la desapareguda església de Sant Miquel de Barcelona, a la qual Salas trobava moltes semblances estilístiques amb el Sant Sepulcre de Terrassa⁶⁷. Però aquesta hipòtesi és difícil de sostenir, perquè les dues obres no suporten una anàlisi comparada i detallada, ja que tenen un estil diferent en les fesomies i en el drapejat; més versemblant ens sembla la participació de Damià Forment⁶⁸.

Garriga ha atribuït a Díez de Liatzasolo la *Priscilla* o *Dama de l'ermini* que es troba al Museu Frederic Marès de Barcelona (figura 8). Es tracta d'un alt relleu en alabastre sobre un bloc de format quadrangular, en el qual hi ha representat el bust d'una dona jove, vestida de forma classicitzant, que sosté amb el braç esquerre una pell d'ermini, símbol de puresa i incorruptibilitat, i l'avantbraç dret es creua davant del cos. La peça, que decorava l'escala d'accés a la planta principal del palau Solterra-Barberà, fou donada el febrer del 1962 a Frederic Marès pel marquès de Barberà. En el catàleg del museu de l'any 1979 es va relacionar aquest bust amb una figura descrita per Bosarte: «La "Priscilla" [...] que hasta hoy se conserva intacto à el fondo del corredor del patio [...] figura de jóven Romana de edad de quinze años, tamaño natural, hasta medio cuerpo, velo flotante en la cabeza, túnica, y manto, la actitud recta sin movimiento en la cabeza, como si estuviese hablando. Por el brazo izquierdo le baxa una Arda (que nosotros decimos "ardilla") y dá con el hocico en la misma muñeca de aquella mano». Bosarte observa l'obra el 1786 a l'antiga casa de Miquel Mai, residència situada a la plaça de la Cucurulla que va passar als Pinós, marquesos de Barberà. Segurament la figura formava part de la col·lecció d'obres d'art propietat de Miquel Mai, part dels quals foren traslladats del seu emplaçament original a finals del segle XVIII. Bosarte va confondre l'obra amb una de genuïnament romana, ja que el treball classicista del relleu ens remet a peces italianes de l'època del Renaixement. Garriga dubta entre que l'obra fos d'importació italiana o d'un autor italià actiu a Barcelona, però decanta la seva atribució vers un escultor autòcton pel material de la peça, l'alabastre. Dels escultors que treballaven a Barcelona a mitjan segle XVI tria Martí Díez de Liatzasolo, perquè troba analogies estilístiques entre la seva producció i la peça en qüestió, sobretot amb la Mare de Déu de la Victòria (figura 9) i alguna figura del Sant Sepulcre de Terrassa: «l'ampli front llis, el nas recte i vigorós, l'arcuació de les celles, la formació carnosa i corbada dels llavis, el modelatge sintètic de la cara—, o bé la solució ondulada i vermicular dels cabells». Garriga afirma que l'obra seria «una obra primerenca de l'escultor [...] entorn del 1535». Estem d'acord amb els arguments estilístics, però la datació hauria de ser més flexible, en tot cas no

Figura 10.
Escultor desconegut, flagel·lació
de Jesucrist (detall del retaule de
la capella de Sant Joan dels fus-
ters, circa 1568-1575). Barcelona,
catedral. Foto: J. Yeguas.



69. Isidoro BOSARTE, *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a los nobles artes de la pintura, escultura, y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*, Antonio de Sancho, Madrid, 1786, p. 57-58; *Museu Frederic Marès i Deulovol*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1979, p. 23; Joaquim GARRIGA, «164. Martí Díez de Liatzasolo (doc. 1527-†1583) (?). Priscil·la, o Dama de l'ermíni», a J. GARRIGA, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ (codir.), *Fons del Museu Frederic Marès/3. Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII. Època del Renaixement i el Barroc*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1996, p. 217-219.

70. Segons el folklorista Joan Amades, els relleus eren d'època romana, ja que «foren trobats en els fonaments de la mateixa casa en fer-s'hi obres a mitjan segle passat [segle XIX]». Actualment es conserven tres relleus, dos a la façana i un a l'interior. Han estat identificats com a tres virtuts amb l'ajuda de l'epigrafi: la Fortalesa, la Saviesa i la Noblesa o *liberalitas* (Joan

AMADES —edició a cura de J. Fabre i J. M. Huertas Claveria—, *Històries i llegendes de Barcelona. Passejada pels carrers de la ciutat vella*, Edicions 62, Barcelona, 1984, vol. I, p. 675; Frederic-Pau VERRIÉ, «La casa d'en Joan Boscà, potser», a *Parva Archaeologica*, III, 1987 —edició consultada: separata publicada per Caixa de Barcelona—, p. 9-12; vegeu també Joaquim GARRIGA, «Relleus renaixentistes amb bustos de cèsars i de virtuts de la "col·lecció" de Miquel Mai», a *D'Art*, 15, Barcelona, 1989, p. 135-166).

71. Joan BOSCH I BALLBONA, «Cat. 23. Joan Mates. Retaule de San Joan Baptista dels fusters. Sarges», a J. BOSCH BALLBONA, J. GARRIGA, *De Flandes a Itàlia. El canvi...*, op. cit., p. 147-151; J. M. MADURELL, «Pedro Nunyes y Enrique...», op. cit., I-3, p. 47; II-3, p. 33 i nota 36.

72. Cal destacar-ne dos de significatius: un de sis anys, entre 1556 i 1562, i un altre de cinc anys, entre 1578 i la data de la seva mort, el 1583.

hauria de ser posterior al 1545, any de la mort de Miquel Mai⁶⁹.

Verrié observa una coincidència cronològica entre l'activitat de Díez de Liatzasolo i uns relleus circulars amb testes de dona, obres que es troben en una casa del carrer dels Lledó número 13 de Barcelona, ara l'Esplai Lledó de «La Caixa». Verrié proposava identificar el propietari de la casa, a partir de les restes conservades i de les inscripcions epigràfiques dels *tondi*, amb el poeta Joan Boscà, el qual hem esmentat que entre 1539 i 1542 llogava unes cases a Díez de Liatzasolo. Tot i les vinculacions entre els personatges, no observem cap analogia estilística entre els relleus i el treball de l'artífex. Per ara, hem d'adscriure les peces a un desconegut escultor actiu a Catalunya en el segon terç del segle XVI. Obres com aquestes testimonien l'èxit que va haver-hi a Barcelona en emular certes peces d'importació italiana, com les que tenia a casa el vicecanceller Miquel Mai⁷⁰.

Una darrera atribució és la que proposa Bosch Ballbona: el retaule de Sant Joan dels fusters (315 x

460 cm, aproximadament), situat en una capella de la girola de la catedral de Barcelona (figura 10). Aquest és un magnífic conjunt d'escultura que ens ha arribat quasi intacte, llevat de tres elements d'època posterior: la figura principal, les grades i els quatre evangelistes allotjats en els pedestals de les columnes adossades. Madurell va documentar el 3 gener del 1577 el contracte amb Joan Mates per pintar les portes de l'obra. El 24 de gener del 1577 Mates cobrava una primera quantitat per a la pintura que havia de fer a *altaris sancti Joannis constructi intus capellam* («l'altar de sant Joan construït a la capella»), fet que, juntament amb la imitació del retaule que fa el pintor a l'interior de les sarges, indica clarament que l'obra escultòrica ja estava feta abans del 1577. Bosch Ballbona conjectura que Pere Serafí fou el responsable de daurar l'obra, cosa que significaria datar-la abans de la mort del pintor *grech*, és a dir, abans del gener del 1567. A partir d'aquesta hipòtesi, Bosch Ballbona suggereix que el retaule el podia haver executat un escultor com Díez de Liatzasolo, per la seva relació amb Serafí, per la cronologia i per la seva importància en el mercat d'art barceloní. La proposta de l'autoria és versemblant, però l'assumpte no és gaire clar. D'entrada, hi ha manca de documents. Les relacions estilístiques també són difícils, ja que ens falten peces amb les quals ho puguen comparar. Per ara, si ens guiem pels insuficients registres coneguts de Díez de Liatzasolo, no podem dictaminar que sigui obra seva. La datació del retaule s'hauria de fixar entre 1568 i 1575, segons els buits documentals del notari Pere Talavera, el qual posseïa el llibre de negocis de la confraria dels fusters de Barcelona. En la disposició de la cronologia també s'hi barregen els arguments artístics, ja que el retaule en qüestió mostra una important consolidació de la gramàtica dels ordres clàssics⁷¹.

Conclusions

Obres com l'última que hem esmentat, palesen la categoria de l'art de l'època del Renaixement a Catalunya, i ens fan conscients de l'existència a buits en la documentació de Díez de Liatzasolo. Tot i que l'artífex gaudeix d'una nombrosa llista de documents, si ho confrontem amb el curs d'una vida llarga com la seva, notarem l'existència de forats en la seva biografia, alguns dels quals ocupen, de vegades, uns quants anys⁷².

Després d'analitzar totes les dades possibles sobre l'escultor, tenim una visió global millor de la seva trajectòria. D'entrada, cal rebutjar l'estigma de personatge maligne que tradicionalment suporta la seva memòria, ja que no podem condemnar una persona amb arguments tergiversats i, de vegades, falsos. L'actuació de Díez de Liatzasolo no era irracional, sabia molt bé el que feia: lluitar pels seus interessos sense tenir pèls a la llengua, cosa totalment legítima. Pel que fa a la seva producció, actualment només ens n'ha arribat una petita part, però suficient per oferir-nos dades de la seva capacitat artística. L'obra conservada de Díez de Liatzasolo acredita a un artista de formació molt variada: des de l'educació tradicional fins a l'anàlisi d'obres italianes (com els relleus de Miquel Mai), passant per una cultura d'observació del món que l'envoltava i per l'imprescindible coneixement de gravats (faceta que segurament hauria potenciat en treballar associat a pintors com Pere Nunyes, Pere Serafí i Benet Sanxes Galindo). L'escultor va modificar la seva manera de treballar en el curs dels anys, igual com van fer altres artistes, d'aquella època i d'altres. Educad en la tradició medieval dels tallers de la Corona d'Aragó d'inicis del segle XVI, lentament, a vegades de forma postissa, adquireix una poètica renaixentista. D'una banda, podem constatar les formes gòtiques, lluny dels aires de Roma, que observem en el desaparegut retaule de Mollet del Vallès, i, d'altra banda, podem admirar la seva habilitat en el Sant Sepulcre de Terrassa, una peça on l'escultor manifesta un domini de l'estructura anatòmica en les figures, de la mobilitat dels drapajats i de la força que era capaç de transmetre. La principal característica de Díez de Liatzasolo fou trobar l'equilibri entre allò tradicional i allò modern, un equilibri que es va amollar als desitjos de la clientela durant més de mig segle, i que era el lògic resultat dels condicionants socials d'una Catalunya que estava assimilant un important canvi de les formes artístiques. La seva activitat aconsegueix un grau superior de qualitat que la dels escultors coetanis que treballen en el mateix context geogràfic i temporal, com per exemple Joan de Tours, Jeroni Xanxo o Gil de Medina, tot i que no arriba a l'alçada de Damià Forment. La dilatada trajectòria i el valor de l'obra de Martí Díez de Liatzasolo, el converteixen en un dels artistes més representatius de l'època del Renaixement a Catalunya, ja que sota la seva atenta mirada es va desenvolupar una etapa de la història de l'escultura catalana.

Document 1

18 de juny del 1565.

Testament de Martí Díez de Liatzasolo

AHPB, PERE FERRER, *Manual de Testaments 1567-1587*, llig. 10, fol. 143r.-144r.

En nom de Nostre Senyor Déu Jesucrist sie e de la gloriosa e humil Verge / Maria mare sua amén. Jo, Martín Díez de Liassosoro ymaginayre / ciutedà de Barcelona, fill de Ochovar de Liassosoro, mestre de cases de la / província de giscuano e de la dona na Joanna, muller de / aquell, defuncts, siant detengut de malaltia corporal de la qual / tem morir més emperò en mon bon seny gana e integra memòria / e fermalo que la fes e ordene lo meu testament e a lo qual pres / e elegesc en marmessors e de aquest meu testament o darrera vo- / luntat mia, exequitors són aquests mossèn Perot Salbà maior de dies, / mossèn Servat Sans mercer, mossèn Miquel Boigues argenter, mestre / Martín Ochova brodador e la dona na Paula charíssima muller / mia, als quals com més clarament puc pres e a ells do ple- / na potestat que si a mi convindrà morir ans que fasse e ordene / altre testament o altre darrera voluntat que ells sinc, quatre, / tres, dos ho hu, en absència nolència o defecte del altre complesque / e exequesque aquest meu testament o darrera voluntat segons / debaix o trobarà scrit e ordenat. / Primerament e ans de totes coses vull e mane que tots los deures e primícies / a restitució de les quals lo die de mon òbit seran deguts sien pagats y / satisfets axí com per albarans o altres legítims documents se / porà mostrar breument simplement sumàriament e de plasens sie / present in figura de juy atesa solament la... del fet segons for- / se tindrada consiència. / Elegesc la sepultura al meu cors fahedora en lo monastir de Sant / Francesc de la present ciutat en lo vars o carner ahont soterran los / cossos dels frares de dit monestir. E vull e prech me vullen consentir / lo àbit de dita religió, la qual sepultura e solemnía de aquella / vull ésser serà coneguda de dits mos marmessors e o de la / maior part de ells. / Prench-me de mes béns per la anima mia dita sepultura, misses / de ters dia y cap de any y altres cesars pios per mi bax ordenadors / dotze lliures moneda barcelonina. / Item vull y mane que lo mes prest sie possible me fiedor e celebrat / per la ànima mia un trentenari de misses vulgarment dites de sant / Amador en la capella de la Verge Maria de Speransa en la sglésia / parroquial de Sant Just i Pastor. / Item vull que los pobres de l'Hospital e minyons orfens acom- / panyen lo meu cors a la sepultura ayçò sie dar la hamor / acostumada. Item le pagui sou a marmessor meu per càrrech de marmessoria / sinch sous. / E si dites e complides e sobredites coses alguna cosa sobrer de / dites dotze lliures vull tot sie dis-

tribuit en misses e altres pios / suffragis diedors per la ànima mia, e si alguna cosa hi faltara, vull / que dels altres béns meus y sie fet degut compliment. / Item lex e atorch a la dona na Paula charíssima muller mia / sinquanta lliures les quals per ella rebi en la taula de la ciutat, / e de altra part li lex trenta lliures per los bons serveys tinch / rebuts de ella. / Item lex a Maria Díez, neboda mia, filla de Joan Díez quondam germà / meu maior, vint lliures barcelonines. / Tots los altres emperò béns meus mobles e immobles diets veu / a mons e coses mies ahont se vulla que sien ne a cuis pertanguen ni per- / tanye puguen ara o en lo sdevenidor dex, atorch y don dels a Perico e / Anna e a Damiana fill e filles comunes a Pedro Díez quondam obrer / de vila germà meu e de la dona na Izabel de Foerres habitants / en Alagón, y a Maria Díez muller de perayre ha- / bitant en Saragossa, instituint aquells a mi hereus un en sols / paguals parts entre ells fahedores e aquells, o algú o alguns de ells, a mi premous / a fos fill o fills instuxem e no en caps. / E aquest és la mia darrera e última voluntat, la qual vull que / valesa per dret de testament e si no volrà o valer no porà per diet / de testament vuy que valega per dret de uidetes o de testament... / ... de aquella altra manera que de dret millor valer ha tenir poca / de la qual lo òbit meu seguir nefrendars i lliurars als hereus cesara- / ns y altris de qui sa interès tants originals testaments co pres a / tranflars quants de mans ne seran, fet e fermat fonch lo / present meu testament en Barcelona a devuyt del mes de juny de l'any de / la nativitat de Nostre Senyor Mil Sinchcents sexanta e sinch. Signum / naldeny Martín Díez de Liasso testatador demunt dit lo qual lo / present meu testament lo approve y ferm. / Testimonis rudars e per boca propia dedi testador / pregats son mestre Antoni Joan Pujol sabater y / mestre Joan Reynalt sastre ciutedans de Barcelona. / Pos en memòria continc en ma casa en moneda de or tres doblons, / un ducat senar, deu crusados de Portugal, y cent vuytanta scuts, / y en modena de argent ço és en reals pessés de dos de quatre y / de vuyt doscents ducats. / E més en un altre saquet y ha sexanta lliures. / E més tres anells de hor y un quart de florí. / Honerint universi oficiato anno a nativitate domini millesimo quingentesimo / octuagesimo tertio die vero jovis undecima mensis augusti. / Presente adhec vocato me Petro Ferrer antibus apostolica at- guregia / notario publico Barchinone eo presentibus testibus honorable et discreto Monser- / rato Mora notario publico Barchinone et Petro Ortal fabroligna- / rio cive eisdem cuius a dicta vocans specialiter et assum pus / ad instantiam domna Paula vevus domini Martini Díez / de Liasso testatous, huius testamentum fuit lectu et publicandi / per me dictu notario in domibus in quibus dictus testa- / tor in habitaba situs sans prope ecclesiae paro- / chialis de Pinu presentia predictus testibus.